

# ПИТАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Раїса ВАЛЬКЕВИЧ (Кіровоград)

*У статті розглянуто питання з основ сценічно-виконавської діяльності в процесі адаптації майбутнього вчителя музики, виконавця та керівника творчих колективів*

*В статье рассмотрены вопросы и проблемы адаптации в основах сценично-исполнительской, организационной деятельности учителя музыки в работе исполнительства и руководства творческими коллективами.*

*Ключеві слова: адаптація, сценічна культура, майстерність, випереджаюче мислення в мистецтві, професійна спрямованість.*

Опираючись на теорію цілісного розвитку особистості, науковці пов'язують проблему з визначенням усіх аспектів та закономірностей становлення людини виключно з процесом освітньо-виховного характеру. Провідною рисою сценічно-виконавської культури майбутнього вчителя є її зміст, що становить усвідомлення ролі методології у професійно-

особистому розвитку та реальному використанні системно засвоєних знань. Мета цієї статті полягає в тому, щоб допомогти процесу самореалізації студента в аспектах підходу до оволодіння предметно-системними знаннями.

Сутня характеристика цієї системи відображення-це цілісність картини світу й педагога-митця в ньому, інтеграції зусиль **наук біосоціально-гуманітарного профілю**. Ці загальнофілософські, теологічні категорії й поняття мали свої відповідники в естетиці, психології, теорії літератури, реально-духовно-практичній сценічній діяльності, що охоплює суспільно-організаційну, педагогічну та інші сфери творчої діяльності. Особистість

формується і виявляється тільки завдяки дії, і лише в ній реалізується все особливе зі спонукальною(мотиваційною) потребою особистості, а друга - з організаційно-виконавською, психологічно-регуляційною діяльністю. Внутрішній психологічний зміст виконавця (його випереджаюче мислення в світі часу і простору, його переконливість, інтерес, почуття, характер, здібності, його знання історично-соціальних подій і перетворень, в тому числі й за історичною хронологією) потрібні як система. Тому аналіз сценічної події представляється найбільш зручним прийомом для вивчення й системного опанування. Термін «Естественное» за визначенням Дж.Мура [10.с.102] існує у часі і буде існувати у часі. Таким чином, організаційно-виконавська діяльність - це діяльність людини, яка здійснює координацію і режисуру, вона взаємодіє, мобілізує групу на здійснення спільних дій для виконання поставленого творчого завдання. Такий процес є складовою частиною практичного управління групою, цілеспрямованої дії. Суб'єктом педагогічної організаційної виконавської діяльності виступає наставник, об'єктом-виконавець, група виконавців, що організовується. Історичний аналіз з проблем виконавської діяльності дозволяє стверджувати, що з розвитком суспільства суб'єкт-об'єктні відносини в процесі організаційної педагогічно-виконавської діяльності зазнавали істотних змін. Відповідно змінювалися вимоги й до особистості наставника, в тому числі й до його педагогічно-організаційних якостей. В психологічних науках поняття «відносини» тлумачиться як інтегрована система вибіркового свідомого зв'язків особистості з різними сторонами об'єктивної дійсності. Оскільки кожен педагог в мистецтві є виразником соціально-типових, культурних відносин, що склалися у професійному середовищі, ми, зі всієї сукупності можливих зв'язків, розглядаємо найбільш характерні.

Сучасна сценічно-виконавська діяльність ґрунтується на педагогіці творчої співпраці всередині мистецького колективу, вона спрямована на демократизацію відносин у творчих колективах, класах, відносин між студентом, викладачем і прагне до активізації його учасників. Тому відносини в сучасній організаційній, педагогічно-виконавській діяльності потрібно характеризувати як «суб'єкт-суб'єктивну взаємодію».

Першорядного значення набуває проблема цілепокладання у педагогічно-виконавському процесі. Її суть полягає в тому, що стратегічна мета, яку прийнято на офіційному рівні, завжди трансформується в структурній свідомості

кожного з виконавців спільної діяльності і вже в такому, «скорегованому» вигляді сприймається наставниками як принцип і підстава для обрання виробничої мети й засобів розвитку в удосконаленні виконавців. Суб'єктивне значення мети управління є тим більш неоднозначним, чим більше рівнів управління включено до процесу, адже на кожному з них діють такі фактори, як стереотипи мислення, компетентність, рівень професійної підготовки, особисті якості кожного із співпрацюючих.

Приведення у дію важелів професійної активності педагогів і майбутніх вчителів на основі сучасних науково-психологічних, педагогічних знань можливе лише за умови здійснення цілеспрямованого впливу на систему переконань, ціннісних орієнтувань, модулювань, конструювань властивих суб'єктам сценічно-виконавської діяльності, як принципу сучасного виховання.

«Будь-яка дія, в тому числі і розумова, починається з сприйняття порушення рівноваги між індивідом і зовнішнім середовищем, що призводить до потреби відновити цю рівновагу» (Т.Шибутані). Таким чином орієнтування в новій ситуації залежить від потреб особистості - що є головною мотивацією сценічної дії. Бажання й прагнення є етапами усвідомлення потреби, вони підштовхують виконавця на певну послідовність дій і сила її спонукань великою мірою визначає волюву напруженість дії. З усвідомленням мети дії і тих засобів, за допомогою яких дію можливо здійснити, формується мотив - спонукальна сила вчинку. Сценічний вчинок так само як і життєвий, диктується тим чи іншим мотивом. Разом з тим мотивація багато в чому визначається своєрідністю особистості.

З упевненістю можна сказати, що сценічна поведінка могла б слугувати прекрасною моделлю вивчення мотивів поведінки й динамічних проявів особистості в її діяльності.

Власов В. зазначав режисуру не тільки як постанову, але і як процес вивчення поведінки виконавців, їх волюву напруженість і характерність життєву [5.с 25].

Ми розглядаємо організаційну структуру виконавської діяльності груп, класів, а також розглядаємо мистця-виконавця як художника-інтерпретатора, актора, здатного творчо осмислити авторський проект і реалізувати його в продукті своєї діяльності. Концертний, театральний виступ є однією з закономірностей сценічної діяльності і передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність. Емоційний відгук на виконавську

музику в умовах естради є одним із специфічних проявів емоційності і займає в структурі емоційних проявів високе ієрархічне положення. Необхідно відмітити, що виконавець з моменту публічної появи, живе, як правило, повторними (афектними) почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати матеріал. У творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути. В процесі такого розладу здійснюється творча переробка первинного переживання й повторне художнє переживання.

Як було показано раніше, незадоволена потреба й виникнення на її підставі мотиву дії служать лише джерелом активності особистості, а спрямованість цієї активності визначається установою. Установа істотним чином характеризує особистість. Темп, амплуа, напруженість всіх психічних проявів особистості залежить від її темпераменту.

Остання проявляється в темпо-ритмічних характеристиках дії. Тому побудова темпо-ритмічного малюнка ролі визначає темперамент персонажа - глибинну характеристику особистості.

На мистецьких факультетах студенти вперше стикаються з такими поняттями, як «виконавська майстерність», «сценічна майстерність», «режисура видовищних заходів» і їм дуже цікаво занурюватись в цей непізнаний світ мистецтва. Саме в такому світі вони можуть розкрити свої творчі здібності під керівництвом досвідчених педагогів. Психологічною формою активності особистості, що виражає потребу, є мотивація поведінки. Потреба – поняття психологічне, яке дещо приблизно ділиться на три вихідні групи: біологічні (вітальні), соціальні (суспільні) та ідеальні, до останніх відносяться всі роди та види мистецтва, у тому числі й режисура свого виступу, свого проекту. Студенту варто перевірити себе, чи саме туди він вирушив, чи є у нього непереборна потреба бути педагогом-виконавцем, вчителем-режисером, чи кличуть його до цієї роботи почуття, чи є в нього воля, щоб подолати тягу вітальних сил. Розум, почуття і воля у творчому процесі мають бути разом, із взаємною підтримкою, тому у діяча виступають то як Розум-воля-почуття, то як Почуття-воля-розум, то як Воля-почуття-розум, що у кого превалює в процесі становлення й адаптації до цього процесу.

В театральному лексиконі існує вислів «Вибудувати виставу». Тут необхідні задум і план будівлі, в якому повинні міститися нариси(бачення) майбутнього твору, а точніше виконавський план, який визначає провідний зміст всього твору, окреслює послідовність

роботи через ряд обов'язкових підрозділів, частин, практично-духовних завдань. Тому задум, як дію, в постановочному плані включають після серії аналізів та пояснень того, що з чого та як будується. Попри те, що в мистецтві домінантовим є почуття, потім розум, вони, як і емоції, не плануються, оскільки почуття невловимі, примхливі й некеровані. Ними можна маніпулювати тільки через дію. І цей ряд повинен бути логічно вибудований. Вкрай важливими складовими плану є розділи подієвого аналізу і його ряду надзавдання та наскрізної дії. Поетапна робота необхідна з точки зору успіху, писав Л.М.Леонідов [9.с.258].

Подія є важливим моментом організації дійства та логічного пошуку її завершення. Надзавдання є його верховна мета і життя в творчому процесі. Незалежна від нас, надзадача, так би мовити, є імернентним явищем, і тому потребує особливого розуміння та вміння нею оперувати, нею МИСЛИТИ ВИПЕРЕДЖУЮЧИ. Відомо, що починати свою роботу і режисеру і виконавцю треба з літературно-музичного читання, тобто практичного першого читання. А перший крок-перше читання й аналіз здійснюється за умови, що він має бути підготований і професійний. Перше читання для виконавця має бути чистим, як лабораторний дослід, душею потрібно бути вільним і будувати цей процес потрібно так, щоб ніхто не заважав, не відволікав, не впливав на перше враження, тому що воно вкрай потрібно. (В цьому розумінні колективні читання є шкідливими). Перші враження є дуже важливими, їх навіть необхідно записувати. Вони необхідні «на потім», коли піде робота над проектом. Але справа не лише у враженнях, в оцінках. Неможливо зрозуміти твір, не розуміючи душі автора, обставинам його думки й мислення, його спрямованість політичну, соціальну, духовну, світ його оточення, коло близьких за духом людей, культуру, освіту, цілеспрямованість, його індивідуальний стиль, манеру, його художнє «Я». І коли «Я» зливається з художнім»Я» К.С.[4 с.425]

Слід зазначити, що ретельний аналіз подій твору через аналогії в історичному аспекті, подій у просторі і часі, обставин які зумовлені у творі і мають місце в сучасності, та навіть у майбутньому – є головний чинник за визначенням Р.А.Валькевич [2.с.84] «Випереджаючого» мислення автора, потім режисера й виконавця. Це потрібно побачити, зрозуміти, втілити в себе, а потім відтворити в сценічному проекті. Саме талановитими діячами такі речі спектрально видимі через віки, назад і вперед.

Надзавдання має таку саму структуру, як і дія: мета, її зміст, процес і засіб досягнення, а

замість запропонованих обставин – їх духовно-почуттєва засада В.І.Немирович – Данченко визначив надзавдання як кінечний результат [8,с.134]. Зрозуміло, що головне в ідеальних потребах виконавства і режисури це те, що вони завжди служать іншим. Творити в нікуди не можливо! А.І. Герцен писав про особливу увагу до глядача [2,с.96]. Всеохоплюючим рухом в режисурі й виконавстві повинно стати надзавдання, як вища духовна потреба і сутність, що містить в собі і розум, і волю, і акцентоване почуття (домінанта нейронної моделі мети, незборима сила реалізації завдань). Художник – одна зі складових особистості, це одна з ролей людини-особистості. Але у дійсного художника «сенса життя» підміняється «сенсом творчості» – деяким всеохоплюючим завданням, спрямованим не на себе, а на інших людей, аудиторію слухачів, хоча також не завжди свідомо. В цілому тут виявляється природа людини-художника. Всі свої почуття вона не може передати навіть в автобіографічному творі, особистісне людське надзавдання – завжди таємниця яка часто нерозгадана навіть носієм. А митець-художник, передає все відверто, адресуючи «своє» найкраще «світу» людей. І чим вищий виконавець як особистість, чим освіченіший, духовніший, чим помітніший його «рейтинг», тим вагоміші наслідки його праці. Роль має власне «Я» і власне надзавдання, але виконавець, що створює роль, привносить до неї (вільно чи ні) власне творче «Я», з його моральною, духовною і політичною позицією, інакше прищеплює своє творче надзавдання надзавданню ролі, тобто вносить у матеріал власне мистецьке кредо у вигляді свого символу віри – таким чином залишаючи слід своєї «душі». Кожен персонаж мислить на свій лад. Наприклад, за К. Станіславським, «Гамлет це робить зовсім інакше, ніж Фальстаф» [7,с.470]. Але Гамлет, у виконанні В. Висоцького, мислить інакше і не тільки як Фальстаф. Актор В. Висоцький проводить персонажа Гамлета у наш сучасний світ через простір часу та своє мислення. І в ньому живе переконання, жива совість, своя акторська позиція і нарешті надзадача. Глядач глибоко запам'ятав В. Висоцького – актора, його творчу тему, ідею, за визначенням К.Станіславського, власне художнє «Я» [4,с.34], та його «Випереджуючу» структуру мислення у просторі і часі. Виконавська система такого видатного актора-митця, максимально активізована, що дає нам розуміння новачі через традицію, тобто (минулого сучасного і майбутнього) одночасно. Вищу складову «Випережуючого» мислення і акторської надзадачі, до вище сказаного, можливо побачити у часі, який проходить через шлях у

ціле творче життя видатних акторів, митців, літераторів, поетів, драматургів.

Сценічна діяльність має свою специфіку. У зв'язку з тим, що естетичне сприймання налаштоване на конкретну форму індивідуального виразу сценічного втілення, то головним його інструментом є людське відчуття краси. При цьому тут мова іде не про відчуття взагалі, а лише про вищі його механізми, які пов'язані із слухом і зором. Це пояснюється тим, що в процесі сценічного спілкування та сприймання навколишнього світу, дійсність не має місця фізіологічного контакту зі світом для людини, а має духовне освоєння впорядкованості, організованості, гармонійності, які власне й створюють яскраву форму зовнішньої ознаки та внутрішнього змісту. Вважають, що сценічна майстерність включає в себе, перш за все, розвинуті людські почуття, які здатні фіксувати не тільки життєво важливі для людини властивості предметів, але й якості їх форми, міру їх організованості, її впорядкованості.

Сценічно-виконавська культура є досить складною системою, вона включає в себе чутливість, інтелектуальні здібності людини, вихованням її родових і групових уявлень. Гарні манери, а також реальні предмети й форми поведінки, створені людиною не лише за законами природної необхідності самовираження, але й за законами краси. Отже загальна сценічна культура, виконавська майстерність окремої особистості не є природженою, а виховується і вдосконалюється протягом не тільки навчання, самоопрацювання, споглядання, роздумів, але й історичним пізнанням навколишньої дійсності. Уміння відчувати і розуміти красу, шукати і створювати цю красу в усіх сферах власної діяльності, мислити в просторі часу необхідні. Потреба студентів в системі переваг бажаних форм поведінки, яскравого сценічного втілення улюблених музично-театральних творів здійснює значний вплив на особистість та організаційну здатність до постанов і режисури, стає одним із суттєвих стимулів вдосконалення сценічної культури, виконавської діяльності особливо випусника. Сценічна практична діяльність є зовнішньою, матеріальною формою виконавської активізації, що стимулюється і контролюється його ментальною свідомістю. Що до проблем нашого дослідження з адаптації студента в системно-предметному вимірі, значною мірою цікавить складова частина структури: педагогічно-виконавська діяльність майбутнього вчителя, його майстерність. Найціннішими є особисті якості в яких виділяються три взаємопов'язані сфери: реально-практична, що охоплює суспільно організаційну та педагогічну; духовно-практичну, що включає в себе яскраву

особистість в художньо-виконавській якості діяльності; духовно-теоретичну, що включає в себе внутрішню роботу над роллю, виконавську здатність необхідних переживань, дотримання теоретичних матеріалів, текстів, а також комплексно-методичних, іновативних, та інших видів духовної культури і наукових пошуків.

Оскільки майбутній вчитель виступає організатором, керівником навчально-виховного процесу учнів, підростаючого покоління, його професійна діяльність покликана забезпечити виховання всебічно-розвинутої яскравої особистості, то всі ці три структурні елементи педагогічної діяльності виступають вагомим показником рівня сценічно-педагогічної та виконавської діяльності і являють для педагогічної науки значний інтерес. Сценічно-виконавська діяльність додає нові розділи і напрямки в удосконаленні та дослідженні розвитку нового впливу в процесі виховання педагога-митця, тим більш, коли у наші часи новаторство набуває збільшеної сили і часом не регульованої, вона повинна відпрацьовуватися системно. Комплексно-методичний підхід удосконалення майбутнього фахівця потребує напружень з урахуванням удосконалих підходів що до системно-предметних і творчих напрямків розвитку особистостей. Іноді сучасне мистецтво реалізується на сцені у досить спрощеному вигляді. І саме на естраді виконавська майстерність, як прояв особистого «Я», замінюється кліпами, або танцювальними антуражами інших виконавців: «Я постою, відпочину, покрасуюсь, похожу по сцені, покажу свій одяг, а хтось інший, інші доповнять емоції, почуття, техніку, яких не вистачає». Такої дії виконавця не можна допускати, інакше безповоротно втрачається життєвий пульс і вся правда героя. Слухач неодмінно відчує всі провали такої «техніки» виконавця і дуже швидко починає відчувати розчарування. Одна справа, коли на сцені відбувається партнерство виконавців, і зовсім інша - коли дійство й майстерність героя замінюється антуражем, інколи навіть недотепним..

Сценічна культура, техніка, майстерність тісно пов'язані з педагогічною майстерністю.

Велика вдача дитини, чи студента полягає в тому, щоб потрапити у калас досвідченого педагога, який сам пройшов довгий сценічний мистецький шлях і може допомогти визначити план розвитку особистості. Звідси вимоги і до педагога. Він мусить бути перш за все предметним фахівцем високого загальнокультурного рівня, здатний переосмислити мету освіти, систему методів викладання дисциплін та структуру занять. Глибоке знання сутності виконавських предметів, володіння

педагогічною майстерністю, розуміння специфіки художніх творів, виступають як необхідні умови досягнення вершин сценічно-виконавської майстерності.

Тому є гостра потреба в високопрофесійній підготовці та діяльності педагогів-митців, вчителів музики, готових до творчого пошуку, організації художньо-естетичного, сценічно-виконавського процесу в загальноосвітніх та педагогічних навчальних закладах на принципово нових засадах, готових до пошуку нових, в тому числі самостійних педагогічних, творчих рішень, та здатності до праці в нестандартних ситуаціях (враховуючи наукові доробки, що висвітлюють проблеми творчої активності педагогів, вчителів: (С.О Сисоєва, В.А. Как-Калик. М.Д.Никандров та інші.) В системному підході «Системний підхід і гуманітарне знання» М. Каган [12. с. 394], довів реальний системний метод як універсальний.

Виходячи з функціонально-особистого поведінки майбутнього вчителя, педагога-митця в структурі адаптації сценічно-виконавської, педагогічної діяльності на мистецьких факультетах вищих закладів, можливо виділити декілька головних комплексно—методичних та системно-пов'язаних предметних курсів: Методика постановки голосу

- Сольний спів, вокальна техніка

- Основи сценічно-виконавської майстерності

- Режисура.

Випускник мистецького факультету зобов'язаний бути готовим використовувати якісно збагачені програми у подальшій роботі. Вони повинні бути гнучкими, передбачати розвиток продуктивного мислення, створювати умови за яких учень міг би навчатися з притаманною швидкістю (обдарованих дітей), самостійно вибирати навчальний матеріал і методику навчання. Індивідуальні форми позакласної, факультативної, студійної роботи, які передбачають колективну участь, виконання різноманітних завдань, участь в очних конкурсах, очних і заочних олімпіадах, а також повинні передбачати здатність до науково-дослідної роботи. Мартиненко О. говорить про культуру театру, що належить до «живої» системи [1.с.14.] тут можливо додати, дає підставу творіння живого середовища.

Помітна роль у розвитку інтелектуально обдарованих дітей належить Малій академії наук України, її територіальним відділенням. У закордонній школі найчастіше використовуються декілька форм навчання обдарованих дітей: прискорене навчання, збагачене навчання; розподіл за потоками, сетами, бендами; створення спеціальних класів і спеціальних шкіл (відокремлене та спеціальне



навчання). Нажаль на сучасний момент наша держава не достатньо підготована забезпечити обдарованих дітей такими школами, коледжами, класами. Розвиток обдарованих дітей гальмується через відсутність соціально-матеріальної бази, потрібної для вияву різнобічних талантів дітей, їхньої творчості. Часом виявляє себе формалізований, механізований піхід до розвитку й системі навчання і ми бачимо поневолення дитячої обдарованості бездуховною масовою культурою, де відсутня надійна педагогічна, психологічна та професійна допомога у подоланні комплексу непридатності, або завзятої невихованості, невігластва.

Складно знайти дитину, яка хоч би іноді не хотіла стати виконавцем, актором.

Добре що у батьків завжди є шанс відправити дитину до театральної студії, студії виконавців вокальної музики. Там дитина впреші пізнає світ сцени, необхідні правила сценічної уваги, творчої уяви які поліпшують пам'ять. Дитина набирає м'язової свободи, а також навчається оцінювати пропозитивні обставини, що буде надзвичайно корисним і в буденному житті, тому що дитина виявляє себе більш адаптованою до сучасного життя.

Через ігрові та рольові форми сценічного перетворення, свою спостережливість, дитина починає володіти необхідною важливими якостями такими як внутрішня свобода, фантазія, конструювання певної події. Вона набирає почуття ритму і пульсу життя, напрацьовує творче мислення, починає розумітися на художніх смаках, починає володіти логічною мовою, дикцією, стає більш спостережливою, набирається організаційних здібностей. Під час занять обдарована дитина навчається працювати над заданою роллю, виконувати різні сценічно-виконавські завдання, етюди, дізнаватися, що таке образ, що таке надзадача і наскрізна дія ролі. Вона вивчає образ і знайомиться із партнерськими стосунками, встановлює їх на сцені, а також визначає поведінку дійової особи. Вона вчиться використовувати монологи й діалоги. А розвитку необхідної волі, уваги, сили, витривалості, в тому числі і нервової витривалості, допомагає сценічна мова, м'язова свобода, ритмика, - де знімаються рухові затиски і розвивається пластичність.

Сценісна мова, один із провідних засобів виразності виконавця - актора, комплекс навчання для дитини передбачає перехід від побутової, спрощеної мови до розвитку яскравого сценічного звучання голосу. Навчання сценічної музичної мови нерозривно пов'язане з формуванням пластичної свободи, розвитком еластичної і рухливої дихальної системи, голосового апарату, артикуляції, та

вдосконаленню мовного слуху в постановці голосу. За К.Платоновим - звертає увагу на проблеми еластичної мови і дихання [2 с.35]

Комплекс головних вимог до сценічної мови, постановки голосу, бездоганної дикції, активної гортані, дають можливість не лише виразності, але закладають адаптаційні можливості до підвищеної витривалості, дають можливість подолання складної акустичної умови. Вище названі чинники розвивають об'єм звуковисотного діапазону, глибини і благозвучної окраси голосу.

Сценічна увага – психічний процес в якому при багатьох враженнях одне сприймається особливо яскраво, вона потрібна для того щоб органічно діяти на сцені і бути надзвичайно уважним. Вміти слухати і чути, дивитися і бачити події, бути зосередженим на об'єкті впливу, партнерській грі, музичному супроводі, реакції слухача. Адаптація потрібна в процесі розвитку подій на сцені й вимагає необхідності розрізняти життєву і сценічну увагу. В житті вона не вимушена і існує як тимчасова зосередженість, на сцені навпаки.

В житті об'єкт сам увагає до нас, а на сцені ми викликаємо увагу як виконавці і за допомогою волі підтримуємо увагу, зосереджуємо її за допомогою голосу, музичної мови, зору, слуху, смаку, краси, дотику, та інших важливих чинників які зосереджені в природі самого виконавця. В «Психології розвитку особистості» В. Рибалка визначив групи, які повинні проходити діагностичні обстеження та стимулювати процес розвитку особистості, але не визначив де можливий перехід до штампів [3.с.28]

Вибір форми навчання залежить від можливостей викладацького колективу, його здатності й умінь налагодити навчання відповідно до результатів діагностичного обстеження дітей, від умінь стимулювати їх здібності відповідно до результатів діагностичного обстеження здібностей. Розподіл за потоками, сетами, бендами має свої недоліки. Часом ці групи знову стають неоднорідними, виникають проблеми, зумовлені внутрішньою диференціацією - відбір до груп за соціальними критеріями, зниження мотивації у навчанні, послаблення змагальності в класі, групі. Відповідно один предмет учні вивчають в одній групі, що працює з певною швидкістю, інший предмет - в іншій, яка працює з іншою швидкістю (бенди і сети притаманні для британської школи). Прискорене навчання враховує здатність обдарованих дітей швидко засвоювати матеріал, що притаманне більш раньому початку навчання дитини, допускає перестрибування через класи з деяких предметів. Але такий темп теж має проблеми, оскільки інтелектуальна перевага дитини не

завжди супроводжується психологічною зрілістю. Збагачене навчання за використанням якісно збагаченої програми має відтінок більш демократичного характеру, в ній навчаються діти з різними здібностями, але програма такого навчання має бути гнучкою і в ній повинні залишатися мотивації змагальності.

Таким чином, інтегруючи процес виховання обдарованої дитини та педагогічної системи виховання в сучасній мотивації подій, наслідків, які ми бачимо в суспільстві, враховуючи попит часу ми маємо звернути максимальну увагу на високо професійне, фахове ставлення до виховання студента Системне співвідношення й збагачення існуючих програм, задіяння значущих ціннісних орієнтирів мистецтва, професійної культури, її працівників необхідні оскільки в загальному значенні саме мистецтво створило цивілізацію, нашу культуру. Спираючись на дослідження науковців і відповідного усвідомлення про необхідність процесу професійного вдосконалення, подальшої адаптації студента, звернути увагу що до ситуації в навчальних закладах стосовно обдарованих дітей, молоді. Вивчення та аналіз діяльності педагогічних навчальних закладів, мистецьких факультетів з питань «сценічно-виконавської діяльності», які розраховані на майбутніх педагогів-митців, дають нам підставу озброїтися критеріями і методами аналізу естетично-сценічних явищ. Практичні шляхи реалізації завдань сценічно-виконавської діяльності повинні бути тісно пов'язані з

майбутньою роботою студента яка повинна будуватись як на особистій самотійній творчій ниві, так і на високому рівні повинна бути адаптована до процесу навчання в сучасній школі, а також керівництва творчим потенціалом обдарованих дітей і творчих колективів.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мартиненко О.М. Студійна робота в театральному колективі. Методична розробка.-К.: Наука, 1999. с.21
2. Платонов К.К проблема способностей.- М.: Наука, 1972.с.35
3. Рибалка В.В. Психологія розвитку творчої особистості.-К., 1996.с.28
4. Станіславский К.Работа актера над собой.Ч.1.-М.: Искусство, 1938.стр.34.
5. Власов В. «Вопросы режиссури», «Искусство», М., 1954.с.25
6. Валькевич Р.А. «Сценічна культура в педагогічному просторі», кіровоград, 2005. с84-94.
7. К.С. Станіславский. Статті. речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953. с.470
8. В.І Немирович-Данченко. Статті, речи, беседы, письма, т.1. М., «Искусство», стр.134
9. Л.М. Леонидов. Воспоминания. Статті. Беседы... М., «Искусство», 1960,стр.258
10. Дж. Мур Принципы этики. М., «Прогресс», 1984,стр.102
11. «А.И. Герцен об искусстве».М., «искусство», 1954,стр.96
12. Каган М.Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи.-Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991.-384 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Валькевич Раїса Андріївна** - професор кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання КДПУ ім. Володимира Винниченка

*Наукові інтереси:* проблеми вокальної педагогіки і виконавства.